

## FRONTERAS QUE SE ERIGEN

### CANADIAN BACON Y SOUTH PARK: BIGGER, LONGER AND UNCUT

When Canada is dead and gone  
there'll be no more Céline Dion.  
TREY PARKER

En una época en la que el concepto de Estado-nación es desafiado por la realidad de un mundo globalizado, en el cual tanto los medios de transporte como los de comunicación encogen las distancias y acercan a anteriormente lejanas culturas, creando regiones que rebasan las fronteras y ciudades que son síntesis del mundo, ¿es pertinente aún hablar de identidades nacionales?

“En los últimos años se registró una verdadera explosión discursiva en torno al concepto de ‘identidad’, al mismo tiempo que se lo sometía a una crítica minuciosa” (Hall, 2003: 13) y, en el caso específico de la cultura canadiense, el debate no ha dejado nunca de estar en el centro de la atención, tanto de la academia como de las políticas y las industrias culturales.

Hall señala que al hablar de identidades es importante no perder de vista que éstas se construyen de diversas maneras, por medio de discursos, de prácticas y puntos de vista que en muchas ocasiones antagonizan entre ellas. Las identidades parecen anclarse en un pasado del cual provienen; sin embargo, lo que realmente las conforma es el resultado del “uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall, 2003: 17-18). Uso y representación son, entonces, conceptos clave para eliminar la idea de fijeza que subyace en el término *identidad* cuando se le identifica con tradición, canon, homogeneidad.

Contra esa homogeneidad, Tim Edensor (2002) rebate a multicitados teóricos como Eric Hobsbawm o Benedict Anderson por considerar que, al analizar sólo las tradiciones y los grandes discursos nacionales con base en la alta cultura y en la cultura oficial, presentan una lectura reduccionista de las identidades nacionales. Su teoría se basa en afirmar que, en el terreno afectivo, tanto las formas culturales tradicionales como la práctica de lo nacional se complementan en ciertos casos y en muchos otros más están siendo reemplazadas por significados, imágenes y actividades derivadas de la cultura popular. En nuestra época, dice, resulta insostenible el consenso acerca de la formación del canon y el reconocimiento universal de la excelencia porque, hoy día, la identidad nacional puede identificarse tanto en películas y productos y estilos televisivos, como en la música popular y en la moda.

Según él, los medios masivos de comunicación se han convertido en la forma más importante de diseminación de representaciones de la nación (2002: 141).<sup>1</sup>

En su texto, el autor señala que la experiencia de los medios se ha entretejido con los rituales y las rutinas de la vida diaria y, como efecto de lo anterior, incrusta su recepción temporal y espacial en lo cotidiano, produciendo numerosos contextos a partir de los cuales poder interpretarlos; más aún, afirma, los medios son el campo en el cual se debaten las diversas representaciones de la nación, porque en ellos se da un desarrollo de códigos visuales y repertorios sofisticados que se interponen en el discurso y las instituciones más hegemónicas. En el caso del cine, por ejemplo, se da la posibilidad de reciclar y reinterpretar los mitos que confirman los significados, antiguos y nuevos, tanto de la identidad nacional como de la historia.

En el presente capítulo, dos productos pertenecientes al ámbito de la cultura popular estadounidense (las películas *Canadian Bacon* y *South Park: Bigger, Longer and Uncut*) nos servirán para interpretar la paradoja en la que se sitúa el concepto de frontera en la actualidad.

No debemos olvidar que los productos cinematográficos industriales, al igual que otras narrativas de ficción, no deben analizarse ni interpretarse como si fueran espejos del mundo ni documentos que retratan de manera “objetiva” sociedades y momentos históricos específicos —es decir, el cine de ficción no pretende “documentar la realidad”—; pero si estamos de acuerdo con las tesis de Edensor y Hall, la forma en que los discursos representan a las comunidades y cómo éstos afectan a las representaciones que las comunidades hacen de sí mismas, convierten al cine en un medio privilegiado para explorar la configuración de las identidades nacionales en la pantalla, pues además éste forma parte de los paisajes mediáticos (Appadurai, 2001) que ponen en circulación imágenes con las que los públicos se identifican.<sup>2</sup>

Con respecto a la formación de identidades colectivas, Edensor señala que el proceso de formación de una identidad sucede no sólo en reuniones colectivas espectaculares en las que se celebran los valores o características comunes, sino también en la vida insulsa que, a su vez, es parte de la dimensión social de una experiencia más amplia (2002: 24).

<sup>1</sup> La paráfrasis es una traducción de la autora en éste y en todos los casos posteriores.

<sup>2</sup> Es posible que el gran público canadiense no se identifique del todo con su mejor producción cinematográfica que, de hecho, no goza de mucho éxito comercial, salvo excepciones notables. El canon canadiense, conformado por verdaderos autores y autoras, como Cronenberg, Arcand, Egoyan, Rozema, Pool y Maddin, por mencionar sólo algunos nombres, acuden a temáticas y estructuras complicadas, que no son favorecidas por los extensos consumidores de productos hollywoodenses. Catherine Monk (2001) señala que tanto el gran público canadiense como algunos sectores de la crítica han desarrollado toda una retórica de la queja y la disculpa alrededor de la cinematografía nacional, considerada como la pariente pobre de la hollywoodense; en esa retórica, los lemas principales son que las películas canadienses son demasiado deprimentes, o muy aburridas, o todas relacionadas con fumar marihuana y dormir con la madre propia. Que no se apegan a las reglas de lo comercial es un hecho. Y otro sería que muchas de estas producciones (como en su humorístico título —*Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*— ella lo define) tienen que ver tanto con la sexualidad como con los fenómenos climatológicos que signan el país del norte.

De tal modo, los espectadores pueden o no sentirse identificados con las situaciones, los paisajes, los personajes que aparecen ante sus ojos en la pantalla y que, sabemos, han sido previamente seleccionados para configurar el discurso y, por tanto, no son ni gratuitos ni casuales; sin embargo, ese conjunto de imágenes y ese hilo narrativo que forman parte de las representaciones de una comunidad o de una región provocarán una respuesta —ya sea de identificación o de rechazo— que contribuirá a la construcción propia de la autorrepresentación.

Identidad y frontera son términos necesariamente complementarios, al menos en su sentido más literal. Si la identidad implica el hecho de que algo o alguien sea lo mismo que se supone o se busca, si identificarse implica llegar a tener características similares a otro, mientras que las fronteras se refieren a los confines y lo fronterizo es aquello que se encuentra enfrente de otra cosa, lo limítrofe, lo colindante, es obvio que definir una identidad implica enumerar rasgos que caracterizan y simultáneamente diferencian, por tanto, dibujar una frontera. Según Edensor, un elemento clave en el proceso de identificación —en especial en el caso de la identidad nacional— es el trazo de límites entre el uno (*self*) y el “otro”. Puesto que la identidad se concibe con base en la identificación de la diferencia, es necesario señalar que éste es un proceso continuo de identificación más que una continuación reificada de antipatía absoluta, aunque implique que los mismos “otros” son los que están continuamente distinguiéndose del uno (*self*) (2002: 24-25).

There are borders made of the thinnest membrane, such as that between Canada and the US, which is undefended because the two sides have reached a mental stasis. (To call the border “undefended” is an absurdity; Canadian defensiveness is a standing army of twenty-five million. We stand on guard for thee) (Blaise, 1990: 5).

Entendemos que ni las fronteras ni las identidades son monolíticas, que no se trata de esencias sino de procesos de construcción constante. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el de la identidad canadiense frente a la estadounidense, el de la frontera identitaria que debe defenderse a muerte, el tema de la diferencia vuelve constantemente, más allá del estado del arte o de las modas del pensamiento en la era de la globalización.

Es importante recordar que el tema de la identidad, primordial al menos en el campo de los estudios literarios, ha pasado por varias etapas de discusión teórica en Canadá, desde los textos clásicos —publicados en la década de los setenta— de ensayistas de la talla de Margaret Atwood (*Survival*) y Northrop Frye (*The Bush Garden*), en los que ésta se definía, en principio, de manera negativa, es decir, por oposición a la estadounidense, hasta otros como los de Robert Lecker (*The Canadian Canon*) o los más teóricos de Linda Hutcheon (*The Canadian Postmodernism*) donde la diferencia como característica del mosaico multicultural es lo que marca la distinción.

La preocupación constante por la identidad parecería diluirse, señala Michael Adams en *Fire and Ice*, pues el sentido común cree que los canadienses se parecen cada vez más a los estadounidenses; de hecho, lo mismo se piensa del resto del

mundo, que, por fortuna, según el pensamiento de muchos, está bien lejos y no adyacente a ese gran gigante que con su espectacular y apetecible cultura popular parece comportarse como un imán y como un modelo a seguir. Las conclusiones de Addams<sup>3</sup> son que, a pesar de la creencia popular, los canadienses siguen procurando definirse por oposición a lo estadounidense (2003).

To grow up in those parts of this country called “English Canada” is to grow up with a peculiar certainty of the in-betweenness of things. It is to come to define yourself more readily as what you aren’t than what you are, and to learn to register constant equivocation merely by the simple rhetorical attachment of a tentative ‘eh’ to the end of otherwise declarative statements [...]. To be Canadian is to live in the space between certainties, to dwell in the gap that separates conviction from speculation. To be Canadian, in other words, is to exist in a state of constant becoming (Pevere y Dymond, 1996: viii).

Con base en el análisis de las más importantes figuras de la cultura popular de su país, la tesis *Mondo Canuck* es que los canadienses son diferentes y que saber cómo y por qué se distinguen de los estadounidenses es vital tanto para la salud cultural como para la supervivencia de su identidad —aunque con sentido del humor concluyen que, hasta ahora, ningún ciudadano ha muerto víctima de la falta de identidad cultural—.

La ironía es el recurso retórico fundamental y el *leitmotiv* de Pevere y Dymond. Al estatuir la diferencia y el encontrarse “en medio” como el núcleo de la identidad canadiense, parecerían estar recurriendo a un lugar común para su definición. Todas las identidades están siempre en medio, construyéndose constantemente.<sup>4</sup> Hoy día se dice que están fracturadas y que son débiles. Los autores no se refieren, por ejemplo, al mosaico multicultural como nuclear en esta construcción de identidad, en este estar “en medio”; la ironía sobre la que construyen su disertación es que el estar en medio se refiere a la relación de amor-odio, de inmensa atracción y consecuente rechazo, que la cultura estadounidense provoca en los espectadores canadienses.

While the various gatekeepers of national identity would clasp hands and moan skyward over Canada’s imminent cultural obliteration, we who watched too much TV knew better. We could spot “Canadian” in an instant, simply with a flick of the channel, and we knew it was different. [...] As for The Guess Who, well, try to find a top-40 band across those entire fifty states down there which was quite so arrogantly indifferent to fashion and diet as Canada’s first genuine hoser-rock superstars.

In pop culture at least there was no doubt: Canadian was distinct. Indeed, because the country was otherwise largely dominated by various forms of American media, the contrast was all the more stark: in the noisy din of U.S. network programming, the Canadian stuff stuck out like a stunned moose in the middle of the trans-Canada highway (Pevere y Dymond, 1996: ix).

<sup>3</sup> Como se verá con mucho mayor detalle más adelante.

<sup>4</sup> Hall (2003) señala que todos los debates sobre las identidades están hoy día, debido a la perturbación de la estabilidad de dichas identidades, obligados a tomar en cuenta los desarrollos y prácticas históricamente específicas que han llevado a sus intensas transformaciones.

En vista de hechos tan apabullantes como una población que, en su mayoría, vive en la zona fronteriza con Estados Unidos, o que, para la industria cinematográfica hollywoodense, el mercado canadiense no se considere de exportación sino como parte de su distribución nacional —sí, como si se tratara de uno más de los estados—; o que colocando un gancho de ropa en el techo de una casa se puede captar la señal televisiva estadounidense; o que la mayor parte de los nacionales comparte la lengua<sup>5</sup> con sus vecinos del sur, la preocupación por la identidad en tanto frontera no puede ignorarse.

One might ask [...] if “Canadian culture” can possibly survive the presence of the American different from the more visible culture to the south. (... American culture, partly through the technological reach and economic success of so-called ‘multinational’ organizations, has been profoundly influential right around the world...) Yet to ask the question at all tends to suggest that the Canada-USA boundary is merely a political artifice, whereas (for all the openness and all the pull of a North-South geography in North America) this boundary has also configured —and continues to configure— separate arenas of social possibility and expectation: in other words, *cultural difference* (New, 1998: 40).

Durante la década de los noventa y entrando ya a este siglo, Michael Adams y su grupo de encuestadores y creadores de estadísticas, denominado Environics, se han dedicado a confrontar los valores de estas sociedades vecinas.

For all our pressing our noses up against the glass of American prosperity and achievement, we cherish our separateness —our unassuming civility, our gift for irony and understatement in a world of exaggerated claims and excess, the myriad “intangibles” we are certain set us apart— and wring our hands over what will become of our quirks and idiosyncrasies as the leviathan to the south continues to thrash its ever more powerful tail and the self-declared prophets of globalization augur the death of difference (Adams, 2003: 2).

<sup>5</sup> Lengua materna, para algunos ciudadanos nacidos en Canadá, de adopción para la mayoría de los inmigrantes, que utilizan el inglés como *lingua franca*, pues éste es el idioma más extendido en el país. Según el censo de 2001 (que se puede consultar en línea en el sitio de Statistics Canada), el 59.1 por ciento de la población canadiense es anglófona, el 22.9 por ciento francófona y el 18 por ciento alófona (es decir, cuya lengua materna es distinta al inglés o francés). El chino es la tercera lengua materna más común de Canadá y el punyabi ha ido en ascenso. Los grupos con lenguas maternas de países europeos todavía fueron, en 2001, la mayoría de la población de los alófonos; sin embargo, los hablantes de estos grupos son mucho más viejos, y por lo tanto, sus números declinan. Entre los idiomas aborígenes, el cree es el más hablado; y, después, el inuktitut, hablado por el 60 por ciento de los habitantes del Nunavut. No es la intención de este capítulo profundizar en la composición multiétnica y multicultural del Canadá contemporáneo; sin embargo, es importante señalar que, debido a ésta, resulta reduccionista considerar la cultura canadiense con base en la división por sus idiomas oficiales, el inglés y el francés.

Se trata de una convivencia incómoda, señala Adams, más aún cuando mucha gente (no sólo el común sino también algunos autores)<sup>6</sup> tiene la impresión (errónea, tal como lo comprobará su encuesta comparativa sobre valores) de que Canadá se está volviendo cada vez más similar a Estados Unidos y que, sin embargo, la mayoría preferiría parecerse cada vez menos a sus vecinos.

¿Qué descubrieron Adams y sus encuestadores al confrontar a estos incómodos vecinos? Su estudio se basa en el análisis de los valores, los cuales considera como motores del comportamiento humano.<sup>7</sup> Aunque reconoce el peligro que implican las generalizaciones, la conclusión de *Fire and Ice* es que —y aparece una vez más la paradoja como importante en la relación entre Canadá y Estados Unidos—, curiosamente, una sociedad que, según Adams, inició del lado de los conservadores,<sup>8</sup> se ha convertido en un pueblo autónomo, dirigido al interior (en el nivel de lo personal, de lo individual), flexible, tolerante, socialmente liberal y espiritualmente ecléctico, mientras que la sociedad estadounidense que comenzó siendo liberal se

<sup>6</sup> El autor se refiere específicamente al libro de Jeffrey Simpson *Star-Sprangled Canadians* y al diálogo del escritor Brian Hutchinson con el historiador Michael Bliss en la serie de artículos que el primero publicara en el *National Post* en enero del 2003.

<sup>7</sup> La lista de los valores incluidos en la encuesta incluye los siguientes conceptos: aceptación de la violencia, gobierno activo, adaptabilidad a la complejidad, navegación adaptativa, publicidad como estímulo, sueño americano, anomia e indefensión, atracción hacia la masa, aversión a la complejidad, apatía con respecto a las marcas, comprar por impulso, celebración del pasaje, apatía cívica, compromiso cívico, involucrarse con la comunidad, preocupación por la apariencia, confianza en la publicidad, confianza en las grandes empresas, confianza en las pequeñas empresas, asimilación cultural, probar las distintas culturas (*sampling*), hedonismo que discierne, consumismo que discrimina, deber, preocupación ecológica, fatalismo ecológico, esfuerzo hacia la salud, control emocional, entusiasmo por la nueva tecnología, espíritu empresarial, relación igualitaria con la juventud, consumismo ético, ética cotidiana, furia cotidiana, fe en la ciencia, fatalismo, miedo a la violencia, seguridad financiera, familias flexibles, identidad genérica flexible, paridad genérica, conciencia global, heterarquía, salud holística, importancia de la estética, importancia de la marca, importancia de la espontaneidad, interés en lo no explicado, introspección y empatía, intuición e impulso, alegría de consumir, *largesse oblige*, vivir virtualmente, verse bien sentirse bien, momentos significativos, más poder para las empresas, más poder para los medios, más poder para la política, multiculturalismo, fuerzas misteriosas, orgullo nacional, necesidad de reconocimiento del estatus, construcción de redes, obediencia a la autoridad, consumo ostentoso, provincialismo, patriarcado, gusto por el riesgo, reto personal, control personal, creatividad personal, escape personal, expresión personal, primacía de la familia, propiedad, protección de la privacidad, búsqueda de la intensidad, fusión racial, rechazo de la autoridad, rechazo del orden, religión a la carta, religiosidad, ahorro como principio, búsqueda de las raíces, uso selectivo de los servicios personales, sensualismo, sexismo, permisividad sexual, escepticismo con respecto a la publicidad, intimidación social, responsabilidad social, búsqueda espiritual, ansiedad tecnológica, estrés con relación al tiempo, familia tradicional, identidad genérica tradicional, vitalidad, simplicidad voluntaria, ética del trabajo, xenofobia. La traducción es mía. La lista original aparece en orden alfabético en inglés; el orden original de los conceptos se conservó en español (Adams, 2003: 11-12).

<sup>8</sup> Con base en el ya clásico texto de Seymour Martin Lipset (*La división continental*), Adams (2003) afirma que el Canadá angloparlante se fundó, durante la revolución de independencia estadounidense, con los conservadores (*loyalists*) que se mudaron al norte, del otro lado de la frontera, pues querían permanecer leales a la corona inglesa. Aunque se trata de un tema de suma importancia, este capítulo no pretende profundizar en razones históricas, puesto que su interés fundamental es el análisis de los productos filmicos.

ha ido transformando en un pueblo que, en términos generales, es materialista, dirigido hacia el exterior, intolerante, socialmente conservador y respetuoso de la autoridad institucional tradicional, aunque Adams señala que en apariencia uno esperaría precisamente lo contrario de los estadounidenses.<sup>9</sup>

Se habló anteriormente de los riesgos de la generalización que ha considerado a la sociedad estadounidense mucho más abierta que la canadiense. Es cierto, también, que un ejercicio como el de Adams y Environics puede leerse como una idealización de la sociedad canadiense que, aunque tenga como mandato la tolerancia, no puede calificarse en su conjunto de esa manera.<sup>10</sup> Sin embargo, como se verá más adelante, el estereotipo es importante para la construcción de los textos irónicos y paródicos, como lo son *Canadian* y *South Park*, y es en ese sentido que resulta interesante rescatar la encuesta de Adams, a pesar de las limitantes que puedan achacársele. Las etiquetas, entonces, sirven para diferenciar. Una vez más, identidad y frontera aparecen de la mano en la confrontación.

Y, a pesar de lo que Blaise ha escrito, refiriéndose a la zona fronteriza como una región, “Crossing the border is like ripping the continent, tearing its invisible casing. I look upon borders as zones of grace, fifty miles wide on either side, where dualities of spirit are commonplace” (1990: 1), New afirma que existe una frontera [*borderline*] y existe una zona fronteriza [*borderland*], que la primera nombra y divide; y la segunda es psicológica, indeterminada, McLuhanesca (1998: 4). Y es en este sentido que, tal como lo señala New, Canadá, hacia adentro, puede definirse a partir de una retórica de los límites, donde la nación se construye como un lugar que incluye<sup>11</sup> un lugar dividido,<sup>12</sup> un lugar que distribuye los recursos y el poder y un lugar que abraza un principio recurrente de negociación de límites. Y, sin embargo, es también indispensable pensarlo hacia fuera:

<sup>9</sup> Los resultados son sorprendentes en la medida en que nos hacen descubrir el conservadurismo que se ha ido extendiendo en la sociedad estadounidense. Con base en estadísticas que se presentan en un apéndice del libro, aprendemos que mientras que los canadienses son más feministas, más tolerantes a las diversas preferencias sexuales, menos apegados a una religiosidad institucional, más éticos con respecto a la ecología y al consumo, más abiertos a la diversidad cultural, los estadounidenses han involucionado y creen más en la autoridad tanto patriarcal como gubernamental, más tradicionales con respecto a la idea de familia y pareja heterosexual, más apegados a la religiosidad institucional y a la proliferación de sectas, menos involucrados tanto con la ecología como con el consumo ético, más tendientes a la xenofobia y a la aceptación de la violencia.

<sup>10</sup> Baste recordar el ensayo *Selling Illusions: the Cult of Multiculturalism in Canada* del escritor Neil Bissoondath.

<sup>11</sup> Clara referencia al mosaico multicultural que se ha construido con base en la migración intensísima a partir de la segunda mitad del siglo xx y que continúa.

<sup>12</sup> Aquí, New —no debemos olvidar que se refiere a la retórica— nos hace pensar en los Canadá de la modernidad: el angloparlante, el quebequense y el de las primeras naciones, aunque actualmente las diferencias políticas y económicas han separado de una manera distinta (entre el este y el oeste, o entre las del este y las empobrecidas del Atlántico, por ejemplo). Aunque estas divisiones son fundamentales para comprender el Canadá contemporáneo, lo que es fundamental para este capítulo, en relación con la cita de New, es que el concepto de frontera está presente en la construcción de la identidad canadiense no sólo en relación con su vecino del sur, sino como parte fundamental de su configuración interna, como nación.

*Canada is unthinkable without its border with the USA. True. The 49<sup>th</sup> parallel —itself a synecdoche, a rhetorical part standing for the rhetorical whole—at once joins and divides two nation-states, permits contact, influence, choice, trade (hypothetically in two directions), and difference as well. [...] In political geography, [it is] an imaginary line between two nations, separating in the imaginary rights of one from the imaginary rights of the other* (New, 1998: 6).<sup>13</sup>

Las formas nacionales de representación, afirma Edensor, articulan las relaciones entre el espacio, las cosas, la gente y sus prácticas, señalando las cualidades que se les han asignado en tanto existe un común denominador que los distingue, el de nación. De esta forma se crea un contexto que une categorías, por medio de la conceptualización y el lenguaje, para constituir una fuente comunitaria de referentes y formaciones discursivas que se comparten. Así, la identidad nacional se ve apuntalada por la reproducción de elementos culturales, ya sea espectaculares, ya sea cotidianos, de paisajes, lugares, hechos famosos, rituales o gestos que las muchedumbres reconocen como comunes y propios (2002: 139).

¿Por qué utilizar como ejemplo para la representación de la frontera Estados Unidos-Canadá dos productos fílmicos estadounidenses? Pues precisamente porque al ironizar sobre las representaciones de ambos lados, subvierten la idea tradicional de nacionalismo y reciclan los valores nacionales para desmitificarlos.

Así como Edensor señala que para la construcción de la identidad nacional la representación del paisaje es fundamental, Dear y Leclerc (2003) afirman que, en la creación de obras artísticas y culturales, la importancia del lugar radica en que el dónde y el cuándo tendrán un efecto constitutivo en el tipo de trabajo que cada quien produce. Las zonas fronterizas<sup>14</sup> son, hoy día, espacios privilegiados que han creado una situación a la que los autores han llamado la condición postfronteriza; ésta implica lidiar con la materialidad física de los paisajes fronterizos así como con los mapas mentales de sus habitantes; es decir, los límites duros de la línea entre los países, así como las fantasías relacionadas con lo que existe del otro lado.

Si bien es cierto que la globalización ha favorecido la formación de zonas transnacionales transfronterizas, a las que Dear y Leclerc llaman megalópolis postfronterizas donde converge una multitud de fuerzas (económicas, culturales, políticas, ecológicas) que operan en los niveles global, nacional y regional, donde las soluciones internacionales son indispensables; también es cierto que la defensa del territorio nacional ha vuelto a consolidarse como parte fundamental del discurso oficial estadounidense. La amenaza ha revivido para ocupar de nuevo un sitio importante en el imaginario colectivo.

Tanto en la realidad tangible como en las discusiones teóricas se plantea que las fronteras contemporáneas han dejado de ser únicamente “la línea física y funcional

<sup>13</sup> Las cursivas son mías.

<sup>14</sup> Aunque el trabajo de Dear y Leclerc (2003) se refiere a la zona frontera México-Estados Unidos, específicamente la que ellos denominan como la región de Bajalta, su teorización sobre el lugar como categoría y sobre la frontera como espacio transnacional privilegiado en nuestros días parece muy pertinente para este análisis.



que emana de un acuerdo internacional que indica dominio jurisdiccional por parte de un país y que es impuesta de manera artificial sobre un determinado territorio” (Gasca, 2002: 19) para concebirse como un tercer espacio donde las culturas sufren un proceso de hibridación, la brecha entre dos mundos que permite el cruce literal, los pasajes espirituales, lucha y transgresión. “The border space holds a permanent potential for crossing or not crossing; it forms a pervasive presence in border-dwellers’ lives. It is where alternative mental cartographies must continuously be recast and contested. [...] cosmopolitanism and hybridity are the constitutive elements of the postborder condition” (Dear y Leclerc, 2003: 10).

Gasca presenta una tipología de las fronteras en la que denomina a la existente entre Canadá y Estados Unidos como una frontera estable y activa. Ésta también ha sido catalogada como la más extensa con menos vigilancia en el mundo. Y es en esta conceptualización en la que se basa la crítica de la cual parten las dos historias (anteriores a los acontecimientos del 11 de septiembre) que analizaré aquí, a pesar de que hoy día los hechos han cambiado y se habla de una línea *undefended but not uncared for*.<sup>15</sup>

El hoy celeberrimo Michael Moore, gracias a su trabajo como documentalista anti Bush, filmó a mediados de los noventa el largometraje *Canadian bacon*, y a finales de esta misma década, los también famosos —gracias a su serie televisiva— Trey Parker y Matt Stone, produjeron *South Park: Bigger, Longer and Uncut*, en un obvio intertexto con la anterior. En *Canadian Bacon*, a raíz de la pérdida de popularidad del presidente de Estados Unidos, sus asesores deciden iniciar una guerra con Canadá. El sheriff de Niágara, para demostrar su patriotismo, decide invadir el país vecino e interrumpir la amenaza nuclear que, según ellos, está instalada en la torre CN. Al final, la guerra no estalla por mera coincidencia. En *South Park*, como consecuencia de la exhibición de una película canadiense, los niños se expresan con groserías y expresiones escatológicas. La madre de uno de ellos inicia una campaña contra Canadá, la cual desemboca en una guerra.

Hablando de los detonadores del sentimiento de pertenencia nacional, Edensor apunta que las representaciones de lo propio se vuelven más incisivas cuando se usan en el contexto “nosotros contra ellos” (generalmente naciones en conflicto político o deportivo), porque la construcción de los otros no sólo habla de ellos, sino también de los deseos y temores contra los que nos definimos a nosotros mismos (2002: 140). Desde una perspectiva crítica, hasta ácida, las películas mencionadas se basan en

<sup>15</sup> La International Boundary Commission (1985), organismo binacional, señala que aún existen tramos que denomina *oscuros*, es decir, casi intransitados, contra otros, con mucho tráfico, que se clasifican, por el tipo de cruce, en turístico, comercial, privado, y aquellos en que las comunidades a ambos lados de la frontera comparten organizaciones tales como brigadas contra el fuego. A diferencia de tiempos pasados, donde el cruce en auto podía hacerse mostrando, por ejemplo, tan sólo una licencia de manejo, hoy día se avisa a los paseantes que deberán contar con pasaporte y, en caso de no ser ciudadanos canadienses, incluso con visa. Existen, desde tiempos pasados, historias de contrabando entre Canadá y Estados Unidos, que continúan en la actualidad. Los acontecimientos del 11 de septiembre hicieron que se reforzara la vigilancia en los pasos fronterizos y que se creara el programa Smart Borders, cuyo nombre parece más una ironía que la realidad.

este sentido del “nosotros contra ellos” para definir, de manera ferozmente irónica, el orgullo nacional estadounidense y para cariñosamente burlarse del respeto por la otredad, el orgullo nacional canadiense. Después del estreno de *Canadian Bacon*, Michael Moore fue nombrado ciudadano canadiense honorífico por la revista *McLean's*. Parker y Stone no lo fueron, aunque su objetivo fuera similar al de Moore.



*Canadian Bacon*. Dir. Michael Moore

Tal vez sería exagerado decir que se trata de películas de tesis. Sin embargo, el discurso pacifista subyace en ambas. Las dos desean resaltar el absurdo que significa la guerra y lo hacen mediante la construcción del más obvio de los absurdos: culpar a Canadá, el siempre amigo país del norte (no al gobierno o las instituciones canadienses) de un hecho ominoso con el fin de no asumir la realidad que, por culpa de su idiosincrasia y de sus instituciones, vive el pueblo estadounidense. Los gobiernos canadiense y estadounidense se han considerado siempre amigos, aunque no siempre aliados. De cualquier forma, la percepción que unos guardan de los otros es, en lo general, amable. No es entre ellos donde se encuentra el enemigo.

Moore parte de la crisis de la industria y del desempleo como detonador y luego construye su trama con base en los políticos corruptos, el discurso político falaz, el poder de los medios de comunicación y la ignorancia de los espectadores como hilos de la acción. Parker y Stone, paródicos y posmodernos, toman como punto de fuga el conservadurismo y tejen su entramado con *leitmotifs* como los prejuicios, la plural superficialidad, la falta de compromiso familiar que redundan en el poder de los medios de comunicación y la ignorancia de los espectadores y los miembros del gobierno que pueden ser manipulados hasta el absurdo. Con el fin de criticar el belicismo como una de las características principales de la identidad estadounidense, tanto Moore como Parker y Stone construyen una estereotipada

identidad canadiense un tanto idílica, por liberal y pacífica, y se pasan al otro lado de su frontera, convirtiendo al enemigo en héroe involuntario y al héroe en enemigo voluntario.<sup>16</sup>

Norma Iglesias (2003) explica que la representación implica siempre una interpretación de la realidad, una manera de mirar el mundo que provee a la realidad de significado. Las representaciones funcionan como un sistema de códigos, marcos de interpretación, valores, lógica de clasificación, principios de interpretación y guías para actuar; como tales, concluye Iglesias, definen la conciencia colectiva, la cual funciona como una fuerza normativa, en tanto propone los límites y las posibilidades de la acción social, de tal modo que nos son útiles para clasificar, explicar y evaluar la realidad.

Las representaciones son una versión simbólica de la relación entre el objeto (en este caso, de la frontera y sus productos culturales) y el sujeto que lo interpreta. [...] La frontera representa cosas diferentes para diferentes grupos sociales. La posición social, económica, política y geográfica de cada grupo determinará lo que sus miembros perciben o no perciben. Así, las representaciones de la frontera varían entre los distintos grupos, y otorgan significados diferentes al espacio fronterizo. La “realidad” no puede tomarse en cuenta aislada de la representación. La representación es un indicador de la conciencia social (Iglesias, 2003: 186).

La condición fronteriza, acentuada por la fuerza de la caída del agua, aparece desde el inicio de *Canadian Bacon*; en la secuencia de créditos, una toma panorámica de las cataratas del Niágara, frontera natural entre Estados Unidos y Canadá, acompañada de una pista musical irónica, “God bless America again / You must know the trouble that she’s in”, donde el cantante afirma que América es como una madre para él y que no logra entender qué es lo que anda mal con ella, nos sitúa en el espacio donde se desarrollará la trama.

¿Qué es lo que desata el conflicto? La pérdida de empleos, los cierres de plantas de producción gracias a la firma del TLCAN.<sup>17</sup> En una de las escenas iniciales un desempleado graffitea un espectacular donde se lee “Welcome to Niagara Falls, home of Hacker Dynamics” —la planta que cerró—; en el retrato del dueño alguien ha graffiteado un globo de diálogo de cómic que reza: “See ya in Mexico, suckers!”.

¿Cómo se transforma una situación tan lamentable en una comedia? Convirtiendo la fábrica en una planta de armamento cuya utilidad es nula debido al fin de la guerra fría; también aprovechando la fascinación de los estadounidenses por las armas como tema que subraya el absurdo: la fábrica organiza una venta de liquidación donde el mejor postor puede llevarse desde armas ligeras hasta misiles

<sup>16</sup> Gardiner afirma que *South Park* tiene una premisa intertextual y, sin embargo, no menciona a Moore.

<sup>17</sup> Recordemos que el primer documental de Moore, *Roger and Me*, se refiere al cierre de una planta automotriz en el pueblo de origen del director y de cómo la pérdida de empleos afectó a las familias, sin que los empresarios sintieran ninguna responsabilidad social al respecto.

en su cajuela. Así se convierte en ejército la población de Niagara Falls en *Canadian Bacon*.<sup>18</sup>

*South Park* también sitúa al espectador de inicio en el pueblo fronterizo, “Estados Unidos tranquilo, pequeño, palurdo, y hogar de la basura blanca”, tranquilo, montañoso, donde la nieve pura y blanca refleja tan sólo la factura de sus niños perfectos, parecidos a Jesús, de mente pura y abierta, niños frágiles que pueden ser contaminados por el mundo citadino, corrupto. Por tratarse de dibujos animados planos, de entrada sabemos que la interpretación de la realidad no tiene aquí ninguna aspiración mimética. *South Park* es una parodia de comedia musical y, también, un intertexto de *Canadian Bacon* como lo iremos viendo durante el análisis.

Explica New que:

a boundary is not a line at which something stops but a line at which something begins to become present; it is, of course, likely to be both. The perspective that sees a boundary only as a defensive edge, however, is creatively distinct from that which finds in particular social relationships the opportunity for alternative expression. The one identifies culture in terms of behavioural uniformity, sometimes in the name of individualism, the other in terms of shared access to expression, sometimes in the name of community; and neither is a “pure” system, for the binary differentiation on which the distinction rests tends itself to falsify (by delimiting options) the complexity of social interchange (New, 1998: 39-40).

Estas dos visiones opuestas del límite son las que se utilizan para contraponer la identidad estadounidense a la canadiense en las películas. Las dos explotan el estereotipo para subrayar su crítica al belicismo como irracional y como el peor rasgo de la sociedad y el gobierno de Estados Unidos. En el glosario de la tabla de valores base de su encuesta, Adams define el orgullo nacional de la siguiente manera: “Definir la propia identidad a través del orgullo nacional y creer que Estados Unidos debería tener una posición de fortaleza en el mundo” (2003: 163). Esta definición sirve de soporte a la idea de límite como una línea defensiva para mantener la uniformidad de los individuos que pertenecen a una comunidad y que, por tanto, se identifican entre sí diferenciándose de los otros.

El nudo del conflicto en *Canadian Bacon* es, precisamente, el orgullo nacional que, como es irracional y no tiene fundamento, permite la manipulación de las masas. Los asesores del presidente descubren que, a raíz del fin de la guerra fría, su popularidad decrece constante y fatalmente; lo amenazan constantemente con el fantasma de la reelección. Las guerras le dan a la autoridad un aura de poder y, por tanto, el respeto de la gente. Se trata, entonces, de conseguir un enemigo peligroso del cual hay que defenderse.

<sup>18</sup> La fascinación de los estadounidenses por las armas está también presente, aunque de manera más directa y referencial, en la obra que llevó a la fama mundial a Moore; en el documental *Bowling for Columbine* (2002), la posesión de armas y su impacto en la vida cotidiana de los ciudadanos se convierten en el tema fundamental.

El nudo del conflicto en *South Park* es, también, el orgullo nacional, pero en un sentido distinto: el que tiene que ver con la uniformidad, con que existe una sola manera correcta de pensar y actuar, lo cual convierte, de inmediato, al otro en el enemigo.

El estereotipo sirve perfectamente para desarrollar, con ironía, el absurdo que implica considerar como una amenaza a cualquiera que nos parezca diferente, más aún que en el imaginario popular los canadienses y los estadounidenses comparten tantas características similares que los primeros podrían ser absorbidos culturalmente por los segundos:

[...] the presence of the American-paradigm-“next door” is itself a constant within Canadian culture. The US is a source of some social models (continentalism, individualism, commercial productivity) and a point of origin for some actual citizens (usually those who seek a political alternative: the United Empire Loyalists during the Revolution, the ‘underground railroad’ survivors during the Civil War, the Native peoples who crossed the ‘Medicine Line’, or the Vietnam War draft-resisters during the 1970s). The USA is also a destination for a lot of Canadians (Los Angeles, by one system of measurement, is Canada’s second largest city!)<sup>19</sup> and it is a source of many products (meaning ideas as well as goods). The USA is, of course, itself a society in flux, drawing some of its cultural icons from elsewhere—including Canada, as the figure of the folk hero Paul Bunyan and the game of basketball both attest—. The USA is also a constant, if unreliable, generator for Canadians of the principle of *choice*. Without the American options—some accepted, some resisted in Canada—Canadian society might well be less open and more hierarchical. Because the American options are so readily accessible, Canadians are often strongly tempted to mistake American priorities for domestic ones, and (at least temporarily) to blur cultural differences in the name of the appeal of dynamic change, or power, or fashion, or fame. Merely to accept all American options, however, even in the name of openness, would be to invoke a social closure of a different kind (New, 1998: 40-41).

La acidez de ambas comedias se basa, pues, en lo inverosímil que resulta pensar en que Canadá pudiera resultar una amenaza bélica para Estados Unidos. La construcción del enemigo como figura al mismo tiempo abstracta y concreta es uno de los puntos de análisis más interesantes en las dos películas.

En *Canadian Bacon*, sabemos lo que los estadounidenses piensan de los canadienses por medio de los diálogos entre los personajes y por las situaciones que se presentan. Todas las críticas radican en la buena educación de los canadienses, la cual resulta molesta a los estadounidenses.

Varias escenas son emblemáticas en este sentido: Los dos sheriffs de Niágara van a un juego de hockey del otro lado de la frontera (por supuesto, el hockey, considerado el deporte y la pasión nacional canadiense, forma parte de la construcción del estereotipo de su identidad) y se preguntan si lo que hay en el centro de la bandera es una hoja de marihuana, mientras se refieren al himno como “esa canción” y en el sonido local se escucha una recomendación al público presente

<sup>19</sup> Por coincidencia, también es la mexicana.

con que “se prohíbe ensuciar e insultar”. Cuando los frustrados héroes americanos (Bud Boomer y Honey) desembarcan, saben que han cruzado la frontera porque está limpio y su primera agresión contra el país, su primera acción de guerra, es contaminar vaciando bolsas de basura en una ribera. Ni siquiera en instalaciones de importancia fundamental hay cerrojos en las puertas y los vigilantes siempre se muestran azorados por la violencia de sus visitantes extranjeros.<sup>20</sup>



*Canadian Bacon*. Dir. Michael Moore

Para los personajes, que siempre han tenido prejuicios contra sus vecinos, es muy fácil reaccionar ante el embate de los medios. Moore reproduce la insistencia de los noticieros en un tema y la paranoia que logran producir de manera muy inteligente. “The American people will believe everything they are told”, afirma el asesor del presidente frente al video que se divulga a nivel nacional, en el noticiero nocturno, el de mayor rating: primero hay que difundir datos que parezcan amenazantes (Canadá es la segunda potencia mundial; los canadienses pueden cruzar la frontera, caminar entre los estadounidenses y pasar desapercibidos); luego, ensamblar un reportaje que logre producir simultáneamente odio y temor (lo cual parece imposible dado que “¡son más blancos que nosotros!”). Moore crea una parodia de lo que es el periodismo contemporáneo:

Voz en off: The Socialist majority in Canada, a country known for its cleanliness and good manners, has decided on a military build-up along the U.S. border. / Little girl: I don't like Canada. It's too cold. / It has more property in the United States than in any other country.

<sup>20</sup> Recordemos la secuencia en *Bowling for Columbine* donde Moore recorre varias colonias de Toronto abriendo las puertas de las casas, que no están cerradas con llave (aunque se presenta como grabado en el instante, podría tratarse de una exageración de Moore, favorecida por sus entrevistados canadienses), con el fin de probar que los medios han inducido el miedo en los ciudadanos estadounidenses, incrementando la compra de armas y fomentando, como consecuencia, la violencia.

Con mayúsculas, sobre una toma de una anónima multitud que camina en una agitada avenida: CANADIANS, THEY WALK AMONG US, y luego, en un montaje de fotografías (William Shatner, Michael J. Fox, Mike Myers, Alex Trebek) y una lista de nombres (Peter Jennings, Morley Safer, Leslie Nielsen, Lorne Green, John Kenneth Galbraith, Leonard Cohen, Mary Pickford, Paul Anka, Joni Mitchell, Rick Moranis y k.d. Lang, entre otros).

Además del refuerzo a través de *talk-shows* y mesas redondas en donde políticos e intelectuales elaboran un discurso defensivo en el que hablan de las implicaciones de ser invadidos por Canadá: rendir honores a una hoja de arce, ponerle mayonesa a todo, vivir en invierno durante once meses del año, escuchar todo el día a Anne Murray.

Y, como vivir en la frontera implica convertirse en la primera línea de defensa, las iniciativas ciudadanas no se hacen esperar en forma de carteles (bombardeemos a Canadá) y moños amarillos en los portales de las casas; repartir armas gratis; destruir los señalamientos del camino que indican las rutas rumbo a Canadá; impedir que se beba cerveza Molson, todo ello en escenas cortas donde se ve a los ciudadanos preparándose para la guerra en planos generales, ciudadanos que desean defenderse —sin saber que todo es un mero simulacro— de los temibles canadienses, porque verdaderamente sienten sus vidas amenazadas.

En *South Park*, el cine es un medio de aprendizaje para niños cuyos padres no tienen tiempo de atenderlos y también es el vehículo de la perversión. Terrance y Philip, a su vez reflejo y parodia de los propios personajes de la serie animada en que se inspira la película, con boca de albañal, son héroes discutibles que van en contra del ideal del comportamiento infantil. Aquí también la influencia del cine en los espectadores es capaz de modificar conductas e inducir al mal. Por ser un texto paródico, *South Park* le da la vuelta a los estereotipos: se supone que la cultura estadounidense sería la que terminaría, con la fuerza incontenible de su difusión, por anular la identidad canadiense; sin embargo, aquí la niñez estadounidense es dañada por el ramplón sentido del humor canadiense: escatológico y lleno de *malas palabras*, debido a las cuales, según el sentido común de las asociaciones de padres de familia, uno se vería destinado a compartir el infierno con Hitler, Gandhi, George Burns y Sadam Husein (el amante del diablo, quien resulta ser un personaje feminizado, romántico soñador solitario, exiliado por ser fiel a sus creencias, curioso por la vida del mundo y esclavizado sexualmente por Sadam, que hasta en la cama es un tirano).<sup>21</sup> En el infierno, por supuesto, también hay noticieros nocturnos.

Sin embargo, aquí no es el gobierno, sino la autoridad familiar la que inicia el conflicto. Adams señala que los valores estadounidenses se han involucionado al grado de creer que sólo el modelo tradicional de familia es válido.<sup>22</sup> Así, las madres

<sup>21</sup> Después de un detallado análisis, para explicar porqué Sadam Husein es gay, Gardiner concluye que la crudeza de las imágenes animadas forma parte de la ideología masculinista que no desea que el mundo deje de ser el parque de diversiones de los niños blancos que nunca crecen y que disfrutan de sus placeres y tesoros sin responsabilizarse de nada (2005: 61).

<sup>22</sup> Traditional family (reverse of flexible family) defining “family” in traditional terms as a man and a woman who are married with children (Adams, 2003: 167).



se convierten en vigilantes de la moral comunitaria, promoviendo la defensa de la inocencia infantil a costa de la muerte de soldados y ciudadanos. “Matemos a esos malditos australianos”. “Estamos matando canadienses”. “Australianos, canadienses, ¿cuál es la diferencia?”.

La ironía radica en una paradoja: las madres que defienden la decencia no tienen ninguna reserva en torturar física y psicológicamente a sus hijos para limpiarles el léxico, tampoco están contra la pena de muerte de actores cuya única culpa es la escatología, ni contra el absurdo de la guerra, siempre y cuando puedan limitar la libertad de expresión y demostrar que están en lo correcto, que son las poseedoras de la verdad.

Parodiando la parodia, homenajeando a su predecesora (la de la otra guerra canadiense), *South Park* se burla de sí misma por la horrible y elemental animación y por basarse, a su vez, en un humor escatológico en sus situaciones y lenguaje.

El clímax llega con una declaración de guerra cantada, en la cual también se construye al enemigo, de manera inteligente, pero mucho más directa que en la película de Moore, pues la letra de la canción está formada por todos los estereotipos que los estadounidenses achacan a los canadienses:

Times have changed, our kids are getting worst, they won't obey their parents, they just want to fart and curse.../Should we blame the government? Or blame society? Or should we blame the images on TV?/No, blame Canada!/Blame Canada with all their beady little eyes and flappin' heads so full of lies/Blame Canada, blame Canada/We need to form a full assault, it's Canada's fault/Don't blame me for my son Stan, he saw the darn cartoon and now he's off to join the Klan/Well, blame Canada, blame Canada, it seems that everything's gone wrong since Canada came along/Blame Canada, blame Canada, they're not even a real country anyway [...] /Blame Canada, blame Canada, /with all their hockey hullabaloo and that bitch Anne Murray too/Blame Canada, blame Canada, /the smut and trash we must bash, the laughs and fun must be undone, /we must lament and cause a fuss, before somebody thinks of blaming us.

Uno de los valores que Adams descubrió, que era favorecido por los encuestados en Estados Unidos, era la aceptación de la violencia: “La gente que salió más alta en esta tendencia cree que la violencia es un hecho de la vida inevitable, y que debe aceptárselo con cierto grado de indiferencia” (2003: 157).<sup>23</sup>

Lo anterior se muestra en diferentes niveles en las dos películas. En *Canadian Bacon*, la fuerza Omega corre por el campo; un miembro se tuerce un dedo del pie y se tropieza, quedándose resagado; otro regresa y como ayuda le da el tiro de gracia. En *South Park*, Conan O'Brian se suicida cuando la policía llega a detener a

<sup>23</sup> De nuevo hay que hacer notar el peligro de las generalizaciones, que, he de admitir, sirven perfectamente para subrayar los temas sobresalientes de las películas y, por tanto, mi análisis e interpretación de ellas; sin embargo, debemos recordar que todos somos víctimas susceptibles de estas percepciones; como ejemplo están los anuncios que se ponen en internet con advertencias para los turistas que viajan a México y, por tanto, según estas páginas, son sujetos de cualquier posible agresión por parte de una sociedad violenta y dominada por el crimen organizado.





*South Park: Bigger, Longer and Uncut.* Dir. Trey Parker

Terrance y Philip en su programa; se tira por la ventana y cae muerto en el toldo de un carro; el dueño del auto regresa a apagar la alarma que se activa con la muerte.

En el nivel del discurso de gobierno, la violencia también aparece como la solución lógica para detener una conflagración que él mismo ha propiciado. *Canadian Bacon* habla de imágenes nunca vistas en la televisión porque cuando el ejército estadounidense bombardeó una supuesta planta nuclear, descubrió demasiado tarde que se trataba de un hospital. En *South Park*, un general afirma: “more and more troops are needed to invade the Canadian border. The Canadian government pleads for a peaceful resolution, but naturally we’re not listening”. “¿Por qué invadir al vecino? La frontera debe cruzarse para salvar a los canadienses, salvarlos, por supuesto, de sí mismos. Un país que ha eliminado el concurso nacional rumbo a ‘Miss Universo’ es una amenaza; esas actitudes pueden ser contagiosas”.

Entonces, ¿para qué sirven las líneas fronterizas? Según las irónicas versiones de Moore y Parker y Stone, para defenderse de los embates de los izquierdistas, de los que creen en la libertad de expresión, de los que piensan distinto. La incorrección política es el vehículo para la ironía. Y burlarse de la identidad canadiense es el medio para magnificar los defectos de la idea de perfección que la sociedad estadounidense tiene de sí misma. “The American government thinks it has the right to police the world; your government will kill two Canadians, an action condemned by the U.N.; home of the free, indeed. This is about freedom of speech, about censorship’, says the Canadian ambassador before the United Nations in *South Park*”.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Con respecto a la libertad de expresión y sus absurdos, imposible dejar de pensar en la invitación que se hizo, después del 11 de septiembre, a llamar de otra forma a las papas a la francesa.

En cuestiones de seguridad nacional, real o ficticia, verdadera o en simulacro, la condición postfronteriza es imposible, pues el tercer espacio pierde sentido.

Si tomamos en cuenta que estos dos productos culturales fueron creados y difundidos antes de los ataques terroristas del 11 de septiembre, que engendraron al *eje del mal* como parte central del discurso presidencial estadounidense, resulta sorprendente que dicho *eje del mal* pueda aplicarse a la lectura irónica que Moore y Parker y Stone hacen de la identidad nacional de su país frente a la de su pacifista vecino. “Ahora usted está a cargo del mundo, no sea un mal ganador”, dice el premier ruso engullendo una cubeta de pollo Kentucky al presidente de Estados Unidos: “¿De dónde saco un enemigo?”, se pregunta el líder del mundo libre, cuyo deber es guiar a una sociedad que, aparentemente, no sabe cómo vivir sin enemigos visibles, cómo dirigir a una nación que sólo se siente poderosa cuando tiene alguien a quien confrontar.

Es cierto; incrustada en la vida cotidiana, la cultura popular ayuda a comprender cómo se percibe una nación; estos dos filmes son un excelente ejemplo que lo prueba. Moore, en su secuencia final de créditos termina con la afirmación de que “Durante esta producción no lastimamos a ningún canadiense”. Pero resulta imposible dejar de preguntarse cuántos estadounidenses no habrán sentido que ellos sí lo fueron.